Das Chorgestühl im Dom zu Erfurt

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Marburg

vorgelegt von

Lilli Loening
aus Jena

ERFURT 1925

Das Chorgestühl im Dom zu Erfurt

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Marburg

vorgelegt von

Lilli Loening
aus Jena

ERFURT 1925

Berichterstatter:

Herr Professor Dr. R. Hamann

Tag der mündlichen Prüfung

22. VII. 1925

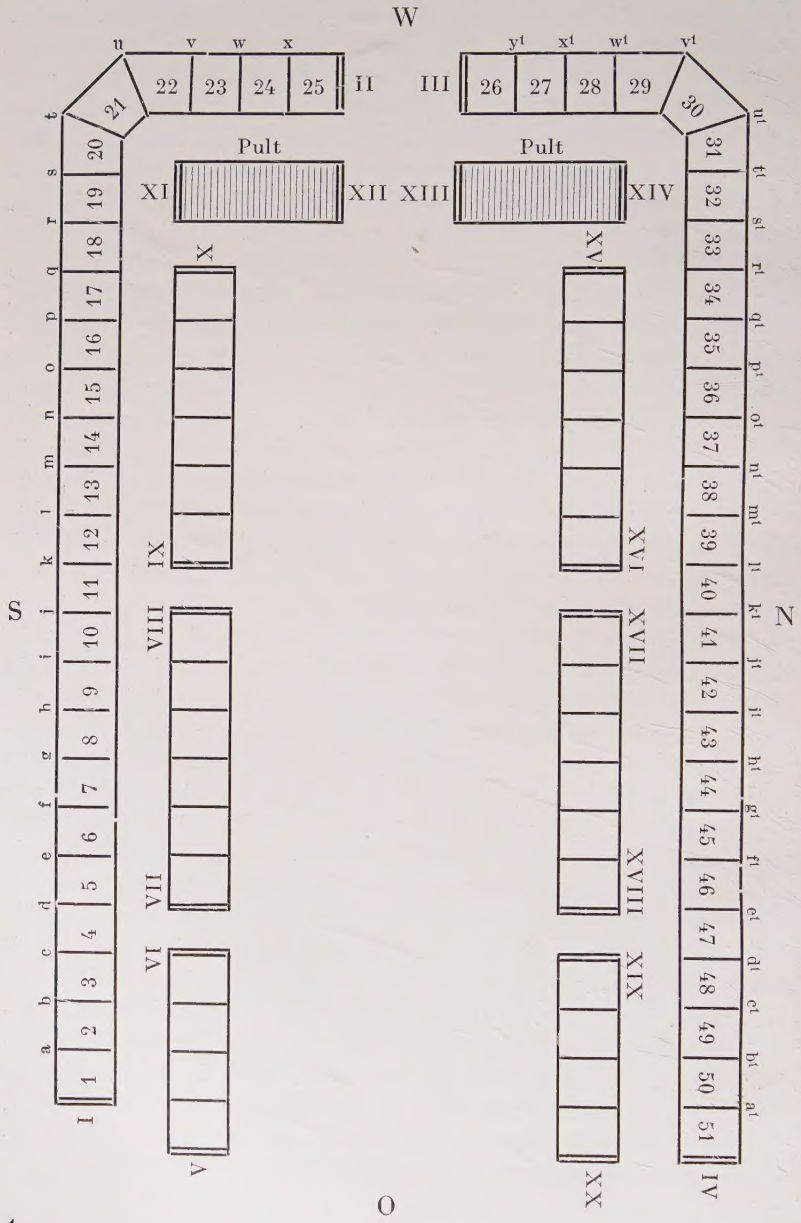
(Von der Fakultät als Teildruck genehmigt. Das maschinenschriftliche Exemplar der vollständigen Fassung mit allen Abbildungen befindet sich in der Bibliothek des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg.)

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Das Chorgestühl des Erfurter Domes ist eines der reichsten und schönsten Gestühle, die in Deutschland aus dem 14. Jahrh. erhalten geblieben sind. Um seinen Aufbau und Formenschatz verstehen zu können, ist es von Nutzen, sich kurz Entstehung und Entwicklung des gotischen Stuhlwerkes zu vergegenwärtigen. Das hölzerne Chorgestühl ist eigentlich erst eine Schöpfung der Gotik. Seine Herkunft von steinernen Bänken und Bischofsitzen ist ausführlich von Reiners in seinem Werk über die rheinischen Gestühle der Frühgotik bewiesen worden[1]). Aus vorgotischer Zeit sind nur spärliche Reste von Stuhlwerken aus Holz erhalten, die mehr historisches als künstlerisches Interesse beanspruchen dürfen (Ratzeburg ca. 1150)[2]). In der ersten Hälfte des 13. Jahrh. wird — wahrscheinlich in Frankreich — ein Typ geschaffen, der über den Rhein (Xanten)[3]) in Deutschland Eingang findet und dort über 150 Jahre lang erhalten bleibt. Die Bänke werden von hohen Wangen abgeschlossen und durch Trennungswände in einzelne Sitze gegliedert. Die Wangen sind horizontal zweigeteilt, die obere Hälfte ist als C- oder E-Volute gebildet, die untere rechteckige durch Maßwerkschmuck gegliedert. Daneben findet sich im deutschen Hinterlande und den angrenzenden skandinavischen Ländern ein zweiter Typ, dessen abweichende Wangengestaltung aus heimischer Schreinertradition herzuleiten ist. (Zuerst in Kloster Loccum um 1275)[4]). Die Wangen werden als hohe schmale rechteckige Bretter gegeben. Die Rückwand wird erhöht und mit einem vorkragenden Baldachingewölbe versehen; die Trennungswände werden über Schulterhöhe hinausgeführt. Wenig später schon um 1300 kommt dieser Typ auch in Süddeutschland vor (Seligenporten) und wird dort späterhin beibehalten (Bamberg, Reichenbach)[5]). Somit ist seine alleinige Inanspruchnahme für Niedersachsen nicht haltbar[6]), was aber eine evtl. Herkunft von dort nicht ausschließt. — Die Blütezeit der rheinischen Gestühle fällt in die erste Hälfte des 14. Jahrh., während die großen norddeutschen Stuhlwerke vorwiegend aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. stammen. Im mittleren Deutschland kommen, sowohl was Aufbau als Ornamentik anlangt, Mischformen von norddeutschen und rheinischen Typen vor[7]). Im 15. Jahrh. bleiben die beiden Wangentypen nicht mehr rein erhalten. Die Plastik, die das Gestühl schmückt, wird immer reicher und lokal ausgeprägter; sie schafft sich einen ihr konformen Wangentyp.

Anordnung der Sitze des Chorgestühls im Erfurter Dom.

Arabische Ziffern bedeuten: Sitze und Dorsale; römische Ziffern bedeuten: Wangen; kl. Buchstaben bedeuten: Zwischenbacken.



Aufbau des Gestühles.

Wenn man den Chor des Erfurter Domes betritt und das Gestühl betrachtet, so fällt zunächst auf, in welch glücklicher Harmonie sich hier Raum und Mobiliar vereinigen. Durch die bunten alten Glasfenster fällt an hellen Tagen ein goldig gedämpftes Licht, zu dem der warme Ton des dunkelbraun gebeizten Eichenholzes vortrefflich abgestimmt ist. Man glaubt in einem holzgetäfelten Raume zu weilen, der einladend und wohnlich gestaltet ist. Beim Nähertreten erst wird man die Einzelheiten gewahr[8]).

Das Gestühl erhebt sich auf einem Sockel von drei flachen Stufen und umsäumt in rechteckigem Umriß die westliche Hälfte des Chores unterhalb der Fenster. Die großen Westwangen bestehen aus je einer festen Holzbohle. Sie zeigen die rheinische C-förmige Einbuchtung, die aber hier ganz flach und so kurz geworden ist, daß sie kaum ein Viertel der Gesamthöhe beträgt. Zudem ist sie mit durchbrochen gearbeitetem Rankenwerk gefüllt, so daß im ganzen der rechteckige Umriß gewahrt bleibt. Der dreieckige Giebel ist mit Laubbossen besetzt und trug ehemals wohl eine Kreuzblume (die jetzige Bekrönung ist ergänzt). Die Ostwangen sind anders als die Westwangen gebildet. Die Einbuchtung ist leise angedeutet, aber nicht in die Rechtecksform mit einbezogen. Der Außenkontur der Wangen ist in der oberen Hälfte eine sanft geschwungene unsymmetrische Kurve, die von einer gedrehten Säule aufgefangen wird. Wahrscheinlich haben auch diese Wangen Giebel mit Kreuzblumen getragen, die nicht unbedingt mit denen der Westwangen identisch zu sein brauchten (die jetzigen Bekrönungen sind neu). Die kleinen Eingangswangen sind rechteckige Felder mit kielbogigem Abschluß. Die Bekrönungen steigen wie Kreuzblumen auf. Darunter sitzen zu beiden Seiten krabbenartige Gebilde: einfache Blätter oder Laubbossen. Die Außenseiten der Wangen sind mit paarweis variiertem Maßwerk dekoriert. Die kleinen Eingangswangen XII u. XIII, die neben den großen Westwangen an sichtbarster Stelle stehen, tragen bei derselben Grundform reichen figürlichen Schmuck. Vom Kielbogen lösen sich an Stelle der krabbenartigen Blätter Köpfe. Als Bekrönung dient Christus in der Mandorla, an der im kreisförmigen Rahmen die Evangelisten-Symbole ansitzen. Die Dorsalwände sind der Sitzeinteilung entsprechend durch vorgelegte glatte Dreiviertelsäulen gegliedert. Diese tragen zwischen dem oberen Ansatz der Armlehnen und dem eigentlichen Kapitell, das das Baldachingewölbe aufzunehmen hat, ein zwischen zwei

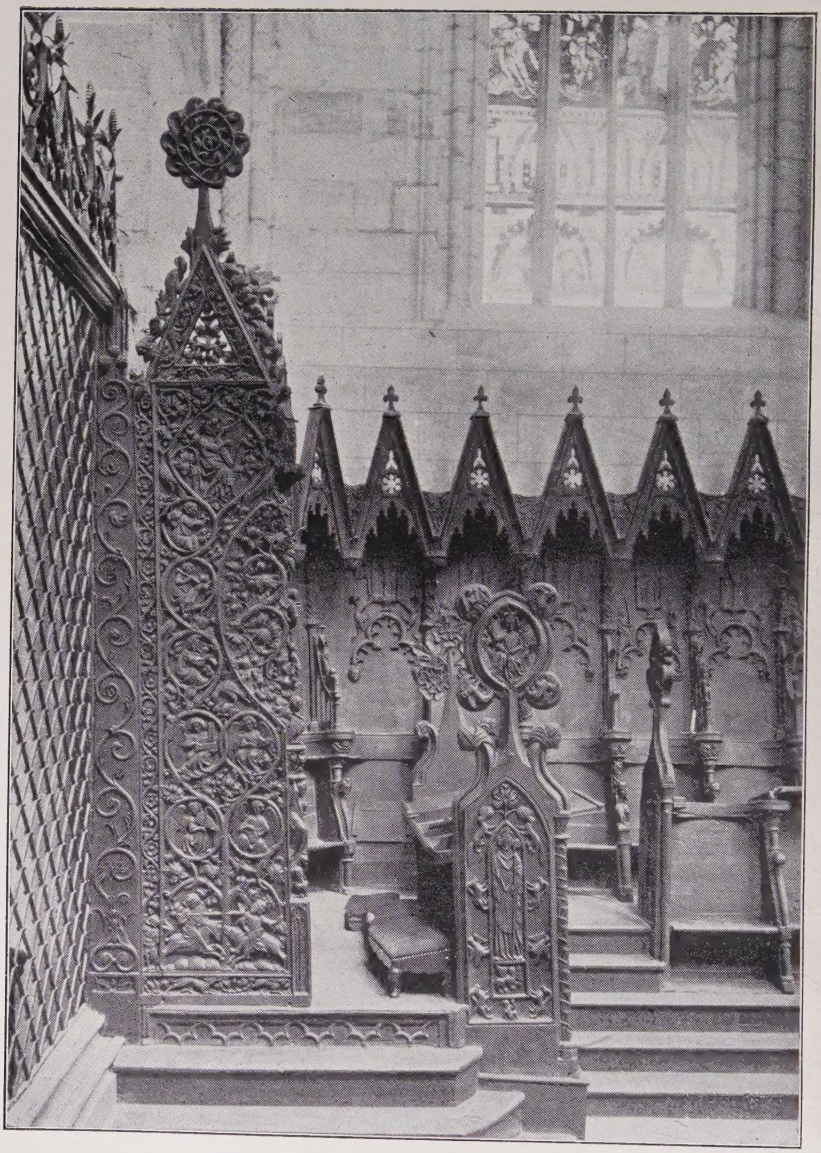


Abb. 1.

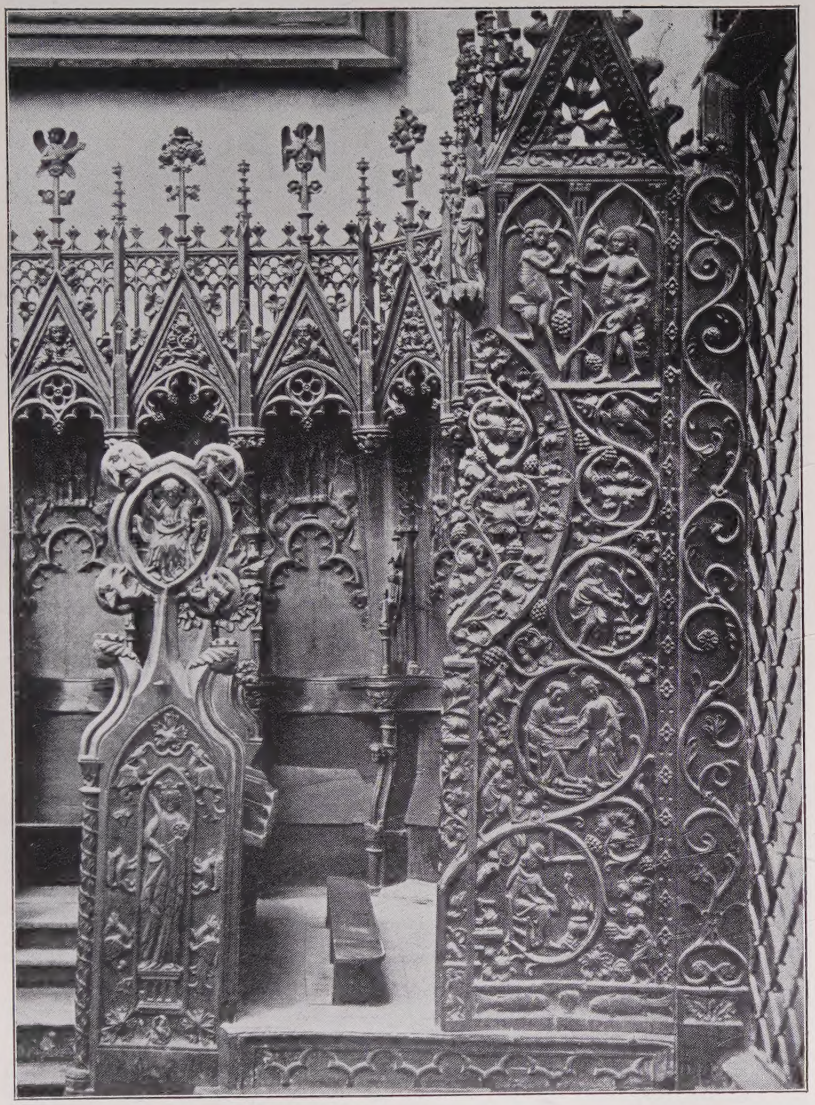


Abb. 2.

Abb. 3.

ABB. 5.

Schaftringen eingeschlossenes Stück, das gedreht oder mit Laubwerkspiralen umwunden ist. Allerdings sind sämtliche dieser Zwischenstücke im vorigen Jahrhundert ergänzt worden, außer den beiden an den Zwischenbacken b und c, die die Form von gedrehten Säulchen haben. Immerhin finden sich Laubspiralen alt an den Rundstäben hinter den hockenden Männern an den Zwischenbacken q, s, v, w, x, r^1, f^1, w^1, x^1, y^1, h^1, sowie an den äußeren Säulchen der kleinen Eingangswangen XII u. XIII, so daß die Ergänzungen dem Sinne nach nicht unbedingt falsch zu sein brauchten. Das Dorsal eines jeden Sitzes ist aus einem Stück geschnitzt. Eine leichte Dekoration liegt darüber gebreitet, die dem sitzenden Kleriker die Folie einer Nische geben soll. Das Motiv ist doppelt gegeben, indem sich der Baldachin noch einmal über dem Stehenden wölbt. — Eine andere Gesinnung tritt an den sechs Westsitzen zutage, die für die Würdenträger des Domkapitels bestimmt waren. Es sind diese Dorsale nicht nur reicher ausgestattet, sondern der Schmuck ist auch architektonischer aufgebaut und wirkt dadurch strenger und feierlicher. Ein Baldachin wird hier vollplastisch dem Dorsal aufgesetzt und auf beiden Seiten von einer stehenden Figur gehalten. Die Zwischenbacken werden über Schulterhöhe hinausgeführt. Wie Strebepfeiler sitzen sie im oberen Teile an der Dorsalwand. Sie werden von einer dreimal gestaffelten Fensterarchitektur durchbrochen, die vorn von einer kleinen Säule begrenzt wird. In die zurückfluchtende Kurve schmiegt sich eine sitzende Figur ein mit einem Baldachin zu Häupten. Nur jedes vierte dieser Zierstücke mit der davorsitzenden Figur ist alt, die andern sind Zutaten der letzten Erneuerungen des Gestühles. Die Vorsprünge der Zwischenbacken, die dem Stehenden zur Stütze dienen sollten, sind mit Blattwerk und Laubmasken verziert, so daß sie fast wie Kapitelle wirken, obgleich die darunterstehenden Säulchen selbst schon mit Kapitellen und Basen versehen sind. — Der untere Teil der Zwischenbacken, der die eigentlichen Sitze von einander scheidet, hält sich an das Vorbild des traditionellen gotischen Chorstuhles. Vom vorspringenden Rund löst sich hier statt des Knaufes ein menschlicher Kopf. An den Sitzen: q, s, v, w, x, r^1, t^1, w^1, x^1, y^1 ist der Knauf zu einer ganzen Figur geworden. Der dahinter aufsteigende Rundstab, der die Zwischenbacke abschließt, ist mit Laubspiralen umwunden.

Der Baldachin des Gestühles ist der Zerstörung anheimgefallen. Der jetzige überreiche Giebelschmuck stammt von 1900. Nur an den großen westlichen Eingangswangen ist der ursprüngliche Dreiecksgiebel erhalten geblieben. Das dreieckige Giebelfeld ist

durch ein besonderes Gesims vom übrigen Wangenteil geschieden. So ist anzunehmen, daß auch am Baldachin ein Profil durchlief, um die Giebelzone vom eigentlichen Baldachin zu trennen. Von den jetzt neuen Westpulten des Erfurter Gestühles ist keine alte Spur mehr erhalten.

Das Chorgestühl im Dom stellt keinen neuen originellen Typ dar, die Voraussetzungen dazu sind schon an früheren Erfurter Gestühlen gegeben. Es ist nicht mehr möglich, einen kontinuierlichen Weg aufzuzeichnen, den die Entwicklung des Chorgestühles in Mitteldeutschland genommen hat. Zuviel ist verloren gegangen. Das einzige, was man wohl aus den wenigen erhaltenen Denkmälern schließen kann, ist, daß man sich, was den Aufbau anlangt, mehr rezeptiv als selbstschöpferisch betätigt hat. Die beiden ältesten der erhaltenen Stuhlwerke: ein Viersitz im Naumburger Dom und ein Stuhl auf der Wartburg, stammen noch aus dem 13. Jahrh. und zeigen im großen und ganzen französisch-rheinische Formen. Es folgen dann zu Beginn des 14. Jahrh. die Gestühle der beiden mächtigen Bettelordenskirchen in Erfurt[9]). Unter sich verschieden, zeichnen sie sich durch große Schlichtheit aus.

Das der Barfüßerkirche trägt etwas reichere Ornamentik. Die westlichen Wangen bilden ein hohes Rechteck, das mit zwei übereinanderstehenden Maßwerkfenstern verziert ist, wie es sich öfters am Mittelrhein findet. Ob sie einen Giebel getragen haben, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die Ostwangen zeigen gleichfalls das Rechteck, das aber in der größeren oberen Hälfte eine weite Einbuchtung aufweist: ein Kompromiß der westlichen C-Form mit der deutschen Brettform. Bei den übrigen Wangen ist diese Einbuchtung nur durch Profil markiert und mit Blattrosetten und derbem Rankenwerk ausgefüllt (vgl. ganz ähnliche Bildungen bei den ca. gleichzeitigen Gestühlen in Fritzlar und Hofgeismar)[10]), so daß man annehmen darf, daß dieser Wangentyp in Mitteldeutschland verbreitet war. Die kleinen Eingangswangen verraten im Umriß ihre Herkunft von denen des Rheinlandes. Von den dort oben aneinander gelegten Voluten sind hier noch die kielbogige Schweifung und die krabbenartigen Knäufe übrig geblieben. Die aufsteigenden Bekrönungen, wie sie schon die Pöhlder Wangen (ca. 1280)[11]) zeigen, dürften vom Norden übernommen worden sein. Sie bestehen aus: Palmette, viermalzusammengesetzter Lilie und Rosa mystica und sind in so altertümlicher Stilisierung gegeben, daß sie an wuchtige romanische Bauplastik gemahnen. — Das Dorsal mit Arkadengliederung ist sowohl im Norden wie im Westen gebräuchlich. Ebenso dient das

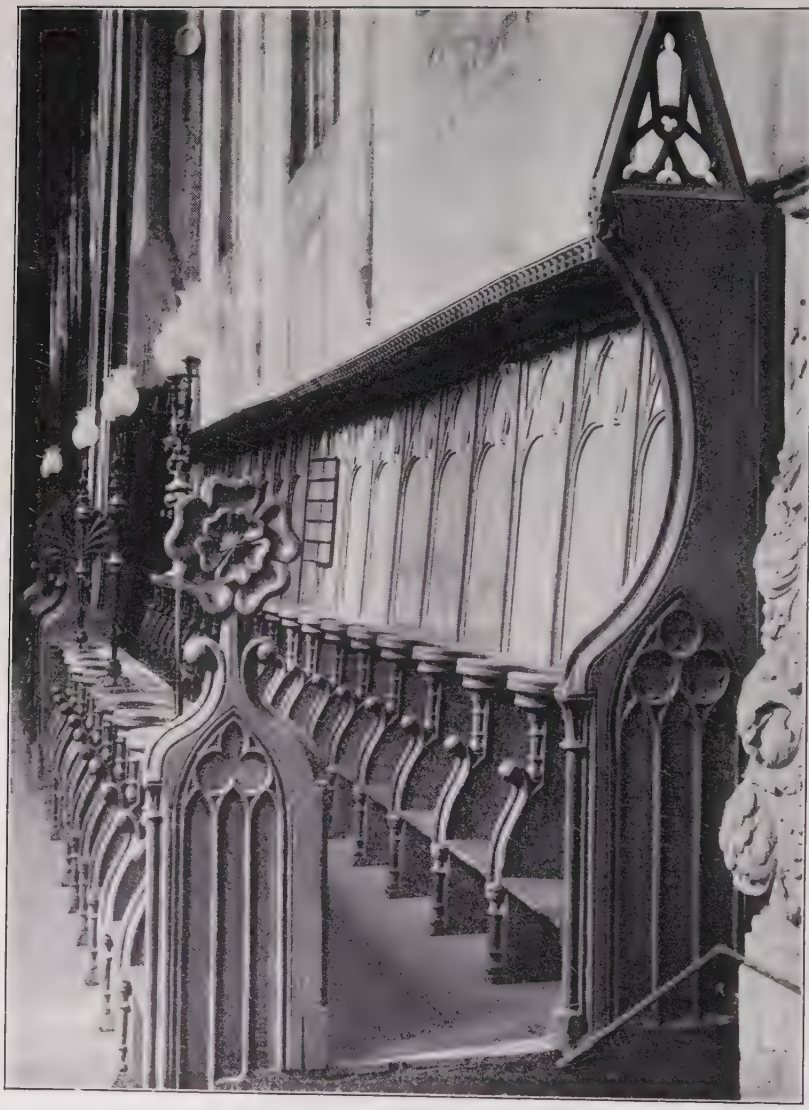


Abb. 5.

Abb. 6.

denkbar einfach gestaltete Dach zu keiner besonderen Charakterisierung des Gestühles. Die Zwischenbacken erreichen nur die untere Dorsalgrenze. Die Maßwerkformen sind im allgemeinen einfach gehalten und zeigen im kleinen und vereinfachten Maßstabe dieselben Muster wie die Chorfenster der Kirche. Overmann datiert das Gestühl auf 1316, da damals der Chor der Kirche vollendet wurde. Es erscheint das Gestühl der Barfüßerkirche als ein Werk mitteldeutscher Prägung. Formen des Westens sind aufgenommen. Aber sie werden vereinfacht und vergröbert; somit wird Annäherung an norddeutsche Typik erreicht.

Das Gestühl der Predigerkirche entbehrt fast ganz der Ornamentik. Die Sitze schließen sich in rechteckiger Anordnung dem Lettner an, der ein Dorsal ersetzt. Die Wangenform läßt sich in die beiden bekannten Gruppen oder deren Vermischungen nicht ohne weiteres einreihen. In ihrem unteren Teil ist sie wie eine Zwischenbacke gebildet. Dann fluchtet sie in schräger Kurve zurück und endigt oben in einer großen vorspringenden Rundscheibe. Ganz ähnlich sind die Wangen an einigen Gestühlen (um 1300) in der Mark Brandenburg gestaltet (in Brandenburg selbst, in Havelberg und in Neuruppin)[12]). Da sich diese Wangenform sonst nirgends mehr findet und die brandenburgischen Gestühle die älteren sind, so muß an eine Verbindung von Erfurt mit Brandenburg gedacht werden. Die kleinen Eingangswangen sind noch nicht so weit entwickelt, wie die der Barfüßerkirche. Die Bekrönung sitzt direkt auf dem Wangenrechteck, ohne daß die Ecken zu Kielbögen verschliffen sind und Knäufe ansitzen, wie bei den kleinen Eingangswangen der Barfüßerkirche und des Domes. Die Palmetten und Rosetten sind ebenso wie in der ersteren gebildet. Der Chorschrankenbau von 1320 bildet den Terminus post quem, und allzuweit wird man mit der Datierung des Gestühles nicht hinuntergehen dürfen, wenn auch sichere Anhaltspunkte fehlen. Das Gestühl in der Predigerkirche ist frei von direkten rheinischen Einflüssen und kann nur mit Hilfe norddeutsch-brandenburgischer Formen erklärt werden.

Von den beiden frühen Erfurter Chorgestühlen führt ein gerader Weg zu dem des Domes. In der Gestaltung der großen Westwangen kann man den Einfluß der Wangen der Barfüßerkirche erkennen. Eine Einbuchtung ist vorhanden und wird auch hier mit Rankenwerk so ausgefüllt, daß die Wange im ganzen rechteckigen Umriß erhält. Die Einbuchtung ist jedoch kleiner geworden und hat nur

noch ornamentale Bedeutung. Ganz identisch ist die Grundform der kleinen Eingangswangen, deren Ornamentik im Dom noch reicher und zierlicher gegeben ist. Die Bekrönungen erinnern ebenfalls an die alten romanischen Kerbschnitzformen. Dann ist noch auf die ähnliche Bildung der eingestellten Säulchen an den Zwischenbacken hinzuweisen, die im Dom schlichter und gedrungener geworden sind. Das Gestühl der Predigerkirche mag in seiner rechteckigen Anordnung der Sitze Anregung zum Grundriß des Domgestühles gegeben haben. Interessant ist, daß auch die Ostwangen des Domgestühles in ihrem Umriß Annäherung an brandenburgische Formen zeigen. Die Wange eines Viersitzes in der Krypta des Domes zu Brandenburg zeigt in ihrem oberen Teile eine ähnliche flache S-förmige Kurve wie die Erfurter Wangen. So hat man hier wohl aus derselben Quelle geschöpft wie die Verfertiger des Dominikaner-Gestühles. — Schließlich ist noch das Fehlen von Miserikordien auf den Einfluß der frühen schlichten Gestühle zurückzuführen.

Die handwerklichen Formen des Gestühles lassen sich von altem Erfurter Formenschatz herleiten. Die einzelnen architektonischen Zierformen weisen auf die umgebende Bauplastik. Das Maßwerk der beiden kleinen Eingangswangen X u. XV, XVI u. XVII ist z. B. ganz das gleiche wie das, welches den Triangelbau von außen lisenenhaft gliedert. Die Tabernakel an den Dorsalen zeigen vereinfacht die gleichen architektonischen Motive, wie sie die steinernen Wandtabernakel haben, die sich in Kopfhöhe an der Innenwand des Chorpolygons befinden. Die Strenge eines hochgotischen architektonischen Aufbaues ist hier gelöst. Die reiche Ornamentik zieht über die einzelnen Bauglieder hinweg und verdunkelt die Funktionen des Tragens und Lastens. (Vgl. z. B. die Einbeziehung der Einbuchtung in das allgemeine Wangenornament; das Einstellen von Blättern und Grotesken in die Spitzbogenarchitektur der kleinen Eingangswangen; das Dekorieren der Vorsprünge der Zwischenbacken mit Kapitellornamentik; die Laubspiralen der Zwischenbackensäulchen an den Westsitzen; das Herunterziehen der Kapitellornamentik auf die Säulen, die die Dorsale scheiden, so daß der Eindruck eines — der Hochgotik fremden — Doppelkapitells entsteht.) Vor der Mitte des 14. Jahrh. gibt es noch keine in dieser Weise dekorierte Dorsalwand. Rheinische und französische Gestühle kennen sie überhaupt nicht, sondern haben nur Arkaturgliederung. — Eine reichgeschnitzte Dekoration zeigt die Rückwand des Levitensitzes zu Osnabrück. Hier ist alles noch leichter und aufgelöster als in Erfurt, durch den

Fortschritt der Zeit begründet (ca. 1380). Die Wand erscheint wie von einem Gespinst von Maßwerk überzogen, während in Erfurt das Ornament mehr aufgelegt wirkt. Die Fortführung der Zwischenbacken über Schulterhöhe hinaus bedeutet keine landschaftlich bedingte Eigenart[15]). Dieses Motiv ist im 14. Jahrh. in ganz Deutschland verbreitet gewesen. Aber während man sonst kompakte Trennungswände hat, äußert sich in Erfurt die Neigung zu einer gefälligen und weniger strengen Form.

Die Zwischenbacken mit Figuren zu schmücken, ist gleichfalls an andern Gestühlen gebräuchlich. Ähnlich wie in Erfurt schmiegen sich z. B. am Viersitz zu Altenberg Figürchen einer C-gestaltigen Trennungswand ein, ein Motiv, das schon die großen Eingangswangen des Wassenberger und Kölner (St. Gereon) Gestühls zeigen[16]). In Osnabrück werden die Zwischenbacken fialenartig durch aufrechtstehende Figuren bekrönt. Ein direktes Vorbild läßt sich für die Erfurter Zwischenbackenbildung nicht nachweisen. Die allgemeine Anregung hat die Bauplastik gegeben, aber die Einzelausführung darf man, ebenso wie die Dorsaldekoration, als geistiges Eigentum der Erfurter Werkstatt betrachten. Die Verwandtschaft des Chorgestühles im Dom mit denen der Bettelordenskirchen liegt klar vor Augen. Es ist aber im ganzen viel reicher und komplizierter aufgebaut als jene, denen die Klosterregel größte Einfachheit vorschrieb.

Der Westwangenmeister.

Die Westwangen bilden nach ihrem Stil und ihrer Dekoration eine Einheit. — Das Ornament der südlichen Wange trägt keinen einheitlichen Charakter. Es vermischen sich hier rheinische und norddeutsche Elemente, wie dies schon in der äußeren Struktur der Wange zu erkennen war. Unter der Einbuchtung wird sie von einem schmalen Streifen begrenzt, der in seiner Einteilung: in eine Sockel-, Schaft- und Kapitellzone, noch erkennen läßt, daß hier eigentlich eine Säule (wie bei den rheinischen Gestühlen) zu stehen hat. Aus der linken unteren Ecke des Streifens steigt dann aber die Ranke empor, der beliebteste Schmuck der norddeutschen Stuhlwerke. Aber auch dieses Motiv wird nicht einheitlich bis oben durchgeführt, sondern von Arkaturen abgelöst, die das oberste Wangendrittel gliedern. Die nördliche Westwange unterscheidet sich von der südlichen dadurch, daß hier das Rankenwerk, von der Mitte aufsteigend, in fast symmetrischer Anordnung sich

über die ganze Wange hinzieht. Zugleich ist die äußere untere Wangenbegrenzung hier zu einem wirklichen Baugliede, zu einer Karyatidenfigur geworden.

Die übrige Umrahmung der Wange entspricht der der südlichen. Nur die Einzelheiten sind etwas anders gegeben. Die Ranken bilden dicke Stämme. So wird die ganze Dekoration klar übersehbar, obgleich die Wangenfläche vollständig mit Schmuckwerk ausgefüllt ist. Das einzelne Blatt ist weich gebeult und zeigt Anlehnung an natürliche Formen, fällt aber so lappig, daß die Blattadern als inneres Gerüst keine Rolle spielen. Die figürliche Plastik zeigt den gleichen Stil. Auch hier die Vorliebe für breite weiche Formen, für ein Auseinanderlegen der Glieder. Jede Figur ist in ihren Rahmen hineinkomponiert: ohne denselben würde sie an Geltung verlieren. Anatomische Genauigkeit wird vom Künstler nicht erstrebt. Der Körper ist als füllende, wohlproportionierte Masse empfunden, der innere Struktur fehlt. Er wird mit dem Gewand zu unlöslicher Einheit verschmolzen. Die Falten sind an betonten Stellen scharfe grätige Schüsseln; oder aber weich unbestimmt fließend, charakterisieren sie das Stoffliche des Gewandes. Die einzelnen Bewegungen sind klar in einem genrehaften Sinne gegeben.

Eine besondere Stellung nehmen Adam und Eva ein: als Akte, und dann, weil ihnen architektonischer Rahmen gegeben ist. — Auf breitem wenig durchformten Rumpfe sitzt — fast ohne Halsübergang — ein verhältnismäßig großer Kopf. Das volle, beinah viereckig anmutende Gesicht wird von glatter Haut umspannt und von S-förmig gewellten Haarwülsten umrahmt, die das Gesicht noch verbreitern. Der Körper der Eva ist ebenso plump gegeben wie der des Adam. Die Brüste sind nicht besonders hervorgehoben. An dem massiven Rumpf sitzen dünne zerbrechliche Glieder an, die weder, was Haltung noch was Proportionen anlangt, auf Richtigkeit in naturalistischem Sinne Anspruch erheben dürfen. Und während sich die übrigen Figuren dem Rankenrund gefällig anschmiegen, scheinen Adam und Eva durch ihren Rahmen eher beengt zu sein. Es ist bezeichnend, daß gerade hier der Meister versagt, wo es sich um bloße Wiedergabe menschlicher Körper handelt, ohne daß durch ein Gewand natürliche Härten und Unebenheiten verwischt und ausgeglichen werden könnten. Trotzdem ist auch hier sein ornamentales Talent zu spüren: in der Art, wie sich die Weinranke um den Arkadenpfosten schlingt, wie sie die Blätter nach beiden Seiten aussendet und die Trauben rhythmisch verteilt.

Die Figuren der beiden untersten Medaillons dieser Wange befinden sich in einem Innenraum. Interessant ist, wie dies der Meister nur gegenständlich ohne jede Perspektive andeutet. Der Stuhl des Geldzählenden ist ganz von der Seite, das Zahlbrett dagegen in voller Aufsicht gegeben. Der Mann darunter wird von

Abb. 7.

den Requisiten des Zimmers umgeben. Er wärmt sich am Feuer und greift mit der Hand an seinen linken Fuß, der in nicht ganz einleuchtender Verkürzung hinter dem rechten Knie sichtbar wird.

Am schönsten und buntesten entfaltet sich die Kunst des Meisters auf der nördlichen Westwange. Zuerst kommt König David mit seiner Harfe. Einfach gekleidet sitzt er nach Art der vornehmen Herren jener Zeit mit übergeschlagenem Bein auf einer

schlichten Bank. Er ist so mit Blattwerk umsponnen, daß es den Anschein hat, als säße er in einer bewachsenen Laube. Die drei folgenden Musikanten sitzen halbseitlich in ihren Medaillons. Auch ihnen werden noch Blätter und Blüten in den Rahmen mitgegeben, um die Füllung desselben zu vervollkommnen. Der oberste Musikant wendet sich in breitem Gelagertsein drei Viertel nach vorn und schlägt mit dem Klöppel an zwei Glöckchen, die an der dicken Ranke befestigt sind. Der Flötenspieler sitzt wie ein Schraubenzieher da. Die einzelnen Drehungen des Körpers sind nicht klar verfolgbar und werden zum Teil scharf überschnitten von den Diagonalen der Flöte und des übergeschlagenen Beines, die fast rechtwinklig aneinander stoßen. Der Dudelsackpfeifer bläst mit vollen Backen in sein Instrument. Er hat den Balg auf die Knie gestützt und hält das Endstück mit beiden Händen umklammert. Mit den Beinen stemmt er sich fest gegen das Rankenrund und läßt den Mantel breit überfließen. Die vier unteren Engel stimmen mit in das Konzert ein. Die Haltung eines jeden ist seinem Instrument angepaßt. Sie haben ihre beiden Flügel ausgebreitet, die sich prachtvoll dem Rankenrund anschmiegen. Nur beim Orgelspieler sind sie nach einer Seite geklappt, da die hohen Pfeifen den freien Flatz für sich beanspruchen. Bei den andern drei Engeln liegt ein gleiches Schema: von sackenden Falten zwischen und neben den Knien in immer neuen Variationen zugrunde. Einheitlich ornamentalen Schwung zeigt besonders die Gewandbehandlung des Geigers, wo die Taschenfalte zwischen den Knien von durchgehenden konvergierenden Faltenzügen begleitet wird.

In der Turnierszene wird die runde Form des Rahmens und damit auch die in sich geschlossene Haltung der Figuren aufgegeben. Eine einheitliche Bewegung durchströmt den christlichen Reiter; der Jude fängt sie auf, während die Sau dagegen anrennt. So kommt im ganzen die Szene doch wieder zum Stehen, und die Ruhe der Gesamtkomposition bleibt gewahrt. Charakteristisch ist hier, wie die Bewegung des Juden auseinander gelegt wird, wie die Gewandzipfel und der Pferdeschweif dekorativ nach den Seiten ausschwingen. — Keine der Figuren ist streng frontal gerichtet. Der Kopf ist meist ein wenig geneigt und ein Viertel zur Seite gewendet. Die Bewegung bevorzugt Kontrapost. Durch die Neigungen und Drehungen, durch das Vorschieben einzelner Glieder wird räumliche Illusion erzielt. Die Hintergrundfläche ist nicht als Abschluß der Szene gewertet, von dem sich die Figuren lösen müssen, um plastisch zu erscheinen. Sie wirkt aufgelöst

und durchbrochen. (Vgl., wie auch der Unterschied der festen Wange gegen die ausgeschnittene Einbuchtung nicht zur Geltung kommt.) Die ganze Dekoration gewährt einen außerordentlich zarten und duftigen Eindruck. Der gedachte Raum, in dem sich die Figuren bewegen, ist nicht identisch mit dem wirklichen Raum, der die ganze Wange umgibt. Vielmehr gleitet dieser an der Weichheit und dem Schmelz der Wangenoberfläche ab. Die Figuren bleiben wirklichkeitsfern für sich in ihrer Region. Sie sind einschichtig gegeben, und es fehlt ausgesprochene Tiefenführung und Perspektive, wie sie erst das 15. Jahrh. bringt.

Für die Behandlung des Laubwerkes gilt dasselbe. Die dicht aneinander gereihten Blätter mit ihrer reich bewegten Oberfläche tragen viel dazu bei, die ganze Wange so aufgelockert und durchbrochen erscheinen zu lassen, wie eine alte Spitze. Der ganze Wangenschmuck wird zum in sich bewegten Ornament. — Die kleine Madonna an der südlichen Wange, die einzige Freifigur des Meisters, steht schlank und aufrecht da. Sie trägt weder Schleier noch Stirnreif, sondern nur ein schlichter Blumenkranz ziert ihre langen Locken. Der Mantel fällt in der (seit ca. 1340) üblichen Schürzendrapierung mit tiefen Schüsselfalten herab. Leise ist noch die aufsteigende Diagonale betont, die das Schwergewicht des Kindes erfordert. Der kleine Christus sitzt kerzengrade fast im rechten Winkel zur Mutter da. So wird die ganze Gruppe zum geschlossenen rechteckigen Block. Charakteristisch auch hier, daß der Meister steif und uninteressant wird, wo es sich darum handelt, eine repräsentative Figur darzustellen. —

Vergleicht man beide Wangen miteinander, was Einheit der Dekoration, was Füllen der Fläche anlangt, so wird man einer gewissen Ungleichwertigkeit gewahr. Zunächst erscheint es befremdlich, daß auf der südlichen Wange das Ranken- und Laubwerksystem so unvermittelt von dem architektonischen abgelöst wird, während auf der andern die Ranke einheitlich durchwächst. Ferner füllen auf der Südwange Menschen, Tiere und Blattwerk in zwangloser Folge bald die Medaillons, bald die übrige Wangenfläche. Dabei hält der Künstler ängstlich die Grenzen von Bild und Rahmen inne. Auf der andern Seite dagegen herrscht Ordnung: keine Figur ist außerhalb eines Rahmens zu finden; im einzelnen zeigen die Figuren größere Sicherheit und sind der Rundform besser angepaßt als drüben. Die Verbindung aller Teile ist inniger, die Füllung intensiver. Der Hintergrund wird fast ganz ausgeschaltet. Das Ornament ist fest und einheitlich zusammengefaßt. So ist festzustellen, daß ein Fortschritt der nördlichen Wange

gegenüber der südlichen vorliegt. Weniger ein Fortschritt, der durch die Zeit als durch die künstlerische Entwicklung eines Menschen bedingt ist. Die Übereinstimmung weitgehender Einzelformen bürgt für dieselbe Meisterhand; aber die nördliche Wange ist das reifere und durchdachtere Werk.

Die Beschäftigung mit der zeitgenössischen Chorstuhlplastik lehrt, daß auch sie im Grunde örtlich verankert ist, wenn auch das 15. Jahrhundert die lokalen Sonderheiten erst scharf herausarbeitet. Die Laubwerkdekoration an sich, die gemeinsame Eigenheit norddeutscher Stühle, ist eine ikonographische Angelegenheit. Habicht läßt auf Grund des ähnlichen Dekorationsprinzipes eine stilistische Verwandtschaft zwischen dem Dreisitz des Domes zu Verden[17]) und dem Erfurter Domgestühl bestehen. Dies muß abgelehnt werden. Habicht betont den harten und „bronzeartigen Charakter" der Verdener Plastiken, die er mit lübischen Bronzegrabplatten in Verbindung bringt. Für Erfurt war ja dagegen gerade die weiche und stoffliche Behandlung des Holzes kennzeichnend.

Die Plastiken am Kölner Domchorgestühl[18]) (ebenfalls um 1340) stehen den Erfurtern näher, und der Gemeinsamkeiten sind viele. Die ganze Wangenfläche ist dicht mit Laubwerk und Figuren besetzt. In den vollplastischen Bekrönungen sind Blätter und Figuren aufs engste ineinander verwoben. In der Hauptzone werden die Figuren zu Szenen zusammengefaßt und von einem Vierpaß gerahmt; darunter ein Streifen mit kleineren Figuren, die ganz ornamental ein Karo oder auch ein Vierpaß füllen; dazwischen einzelne Blätter. — Es sind also ähnliche Voraussetzungen wie in Erfurt: Laubwerk und Figuren breiten sich über die gesamte Wange aus, Figuren werden genremäßig oder als Ornamente bildhaft in einen Rahmen gesetzt. Das einzelne Blatt ist gebuckelt und in sich bewegt wie das Erfurter. Die Figuren sind dem gegebenen Rahmen mit großem Geschick untergeordnet, dem zuliebe auf naturalistische Richtigkeit der Bewegung verzichtet wird. Die Köpfe sind leise geneigt und wenden sich meist nach vorn; Kontrapost wird häufig angewandt. Trotz lebhafter Kampfszenen in den Bekrönungen waltet auch in Köln über dem ganzen jene Harmonie in Ausdruck und Bewegung, die realistische Härte und Übertreibung als unschön vermeidet. — Diese Gemeinsamkeiten sind so schwerwiegend, daß man sie zum mindesten als Ausdruck desselben Zeitstiles nehmen muß. Die Unterschiede beider Gestühle beruhen dagegen auf örtlicher und individueller Grundlage. Vor allem ist die Gliederung der Wangenfläche

abweichend. In Erfurt überspinnt ein Rankenwerk die ganze Fläche und gibt so Gliederung — in Köln zerfällt die Dekoration in einzelne Zonen. Hier die Blätter naturalistisch durch Ranken und Stiele motiviert — dort losgelöst von der Pflanze, einzeln als Schmuck aufgelegt. Statt des gewachsenen Rankenrundes der architektonische Vierpaß. Und damit ist wohl der wesentliche Unterschied der Ornamentik genannt, in Erfurt: pflanzliches Gewachsensein — in Köln: architektonisches Aufbauen. Es könnte dieser Unterschied auch zeitlich gefaßt werden, denn die erste Hälfte des 14. Jahrh. zeigt das Bestreben, die festen architektonischen Gefüge der Hochgotik aufzulösen und zu ornamentalen Gebilden zu verschmelzen. Aber man richte sein Augenmerk auf Einzelheiten am Kölner Chorgestühl. Man betrachte z. B. das einzelne Blatt. Ihm fehlt ganz innere Struktur, es scheint nur noch plastisch quellende Oberfläche. Es ist noch mehr dem Grunde verwachsen als das Erfurter Blatt und ihm im Grade der Stilisierung überlegen. Auch die kleinen Vierpaßgrotesken zeugen von derselben Gesinnung, und ein Vergleich mit einer der Erfurter Figuren läßt ihnen in bezug auf dekorative Umbildung den Vorrang. So muß man also von einem Divergieren des Zeitstiles Abstand nehmen und den Unterschied der Gliederung auf landschaftliche Besonderheiten zurückführen.

Lokale Gegensätze prägen sich auch in den einzelnen Figuren beider Gestühle aus. Die Kölner Figur zeigt relativ weniger anatomische Vernachlässigung als die Erfurter. Der Körper ist nicht als formlos füllende Masse empfunden, sondern die einzelnen Glieder, besonders Schenkel und Knie drücken sich eindeutig durch das Gewand durch und werden durch die Falten eher betont als verunklärt. Die Glieder werden deutlich auseinandergelegt, während der Erfurter Meister nur ungern den geschlossenen Körperumriß sprengt. Die Gesichter sind über einem inneren Gerüst durchgeformt. Überall leuchtet in Köln französische Klarheit hindurch. Die einzelne Figur, die in Erfurt nur dekorativ wirken soll und daher im einzelnen manche Schwäche aufweist, erlangt in Köln statuarische Bedeutung. Es ist schließlich noch auf Unterschiede hinzuweisen, die sich besonders in Faltenbildung und Raumbehandlung äußern. Das Faltensystem ist in Köln und in Erfurt im Grunde das gleiche, aber in Köln ist es reicher und bewegter gestaltet, die Falten selbst sind härter und schnittiger geformt. Es fehlen jene glatten gerundeten Flächen, die im Verhältnis zur Größe des Körpers viel Platz beanspruchen und die Weichheit und Ausgeglichenheit der Oberfläche bei den

Erfurter Figuren bedingen. Das Verhältnis von Figur und Hintergrund entspringt ähnlicher Gesinnung wie in Erfurt. Aber die Sphäre, in der sich die Figuren bewegen, ist nicht vom umgebenden Raum abgeschlossen; die Figuren scheinen räumlich nicht so streng an die Oberfläche ihres Rahmens gebunden. So wirken sie plastischer, greifbarer. Man darf diese Eigenschaft wohl aus ihrer Abhängigkeit von rundplastischen Steinfiguren herleiten, die nicht diesen Grad der Flächigkeit erreichen, wie er den Erfurter Westwangen eignet. Reiners weist mit Recht auf den stilistischen Zusammenhang mit den Plastiken des Kölner Hochchores hin[19]).

Diese gehören einer Gruppe von Figuren an, die sich im zweiten Drittel des 14. Jahrh. vorwiegend in Köln und am Niederrhein befinden und sich alle durch breite Proportionen und weiche lappige Behandlung der Formen auszeichnen. Wohl über die Grabmäler des Kappenberger Meisters in der Elisabethkirche zu Marburg ist dieser Stil vom Rhein nach Thüringen gekommen und hat in vereinfachter und reduzierter Form einen Niederschlag in den Westwangen des Erfurter Domchorgestühles gefunden. —

Zeigte der Erfurter Meister ein liebevolles Versenken in genrehafte Motive, daneben aber eine gewisse Vernachlässigung der Einzelformen, wie sie der Kölner nicht kannte, ein ausgesprochen dekoratives Empfinden gegenüber dem architektonischen, so nähert er sich damit dem Kreise der Kleinkunst: Elfenbeinplastik und Miniaturmalerei, für die diese Merkmale charakteristisch sind.

Französische Elfenbeine des ersten Drittels des 14. Jahrh. zeigen zum Teil die gleiche Auffassung von Raum und Fläche, von Figur und Rahmen wie die Erfurter Westwangen. In ihrer Rundform und in der Beschränkung auf wenige Personen bieten Spiegelkapseln gute Möglichkeit zum Vergleich[20]). Man beschränkt sich auf das Notwendige an Falten und läßt die übrigen Flächen in ihrer Glätte wirken. Das Verhältnis der Figuren zu Außenraum und Bildraum ist dasselbe wie an den Wangen. Die Falten an sich sind schärfer abgesetzt. Es fehlen jene kleinen weichen Modellierungen, die in Erfurt das Gewand so stofflich erscheinen lassen. Dieser Unterschied wird im wesentlichen durch das Material bedingt, denn weiches Holz bietet dem schnitzenden Künstler weniger Widerstand als sprödes Elfenbein. Koechlin Abb. Nr. 106 zeigt die ganze Eleganz einer französischen Rundkomposition. Hält man den Erfurter Künstler dagegen, so erscheinen seine Plastiken fast bäurisch befangen, aber zugleich auch gesünder und wirklichkeitsnäher.

Dasselbe Resultat ergibt ein Vergleich mit der französisch beeinflußten Buchmalerei, in der wohl das Eingehen in die Fläche, das Auseinanderbreiten der Glieder am reinsten zu beobachten ist. Auch sie mag nicht ganz ohne Einfluß auf den Westwangenmeister geblieben sein.

Es muß nun noch ein norddeutsches Chorgestühl genannt werden, das in der Rankenornamentik und in Einzelheiten des Blattwerkes aufs engste mit Erfurt verwandt ist. Es handelt sich um sechs Wangen eines Stuhlwerkes in Kolberg[21]). Vergleicht man z. B. den Erfurter Rankenlöwen mit einer der Kolberger Grotesken, so offenbart sich dort ein anderes künstlerisches Temperament. Wurde in Erfurt dekorative Wirkung durch schön geschwungene Kurven, durch sorgsames Abwägen der Flächen gegeneinander erzielt, so arbeitet der Kolberger Meister mit ganz anderer Intensität der Linie und großer Wucht der Bewegung. Aber das Wesentliche: auch er bleibt ganz in der Fläche; das Rankenornament ist als organisches Gewächs durchgeführt und scheint frei aus dem Holz geschnitzt zu sein.

Ein bestimmtes plastisches Vorbild läßt sich für den Erfurter Westwangenmeister nicht nachweisen. Eine gewisse Gruppe niederrheinischer Plastik der ersten Hälfte des 14. Jahrh. gibt ihm die stilistischen Anregungen. Zugleich vereinigt er damit ein sicheres Empfinden für einheitlich gewachsene Ornamentik, wie sie vorwiegend an norddeutschen Gestühlen ausgebildet wurde. Er nimmt die fremden Formen auf, ohne dabei zum Nachahmer zu werden und überträgt sie in einen individuellen Kleinkunststil.

Die Wangen deutscher Chorgestühle werden im 13. und 14. Jahrh. mit allerlei Gerank und Blattwerk umsponnen, unter denen das Weinlaub eine hervorragende Stellung einnimmt und so in gleicher Weise als Symbol und Ornament wirkt. Daß auch der Erfurter Meister seine symbolische Bedeutung im Auge gehabt hat, beweisen die beiden Fische, die die südliche Wange nach unten begrenzen. Häufig wächst die Ranke aus dem Maule eines Ungeheuers, eines Löwen oder Drachen empor, ein Motiv, das romanische Tierornamentik vorgebildet hat, dem aber keine tiefere Bedeutung beigelegt werden darf. Es findet sich auf den Innenseiten der Erfurter Westwangen und ist allein dekorativ zu werten. Auf den Außenseiten der beiden Wangen windet sich die Blattranke in Spiralen und Wellen und bildet Medaillons, die von Figuren gefüllt werden. Solche Rankenmedaillons kommen auch

an anderen ungefähr gleichzeitigen Chorgestühlen vor: z. B. in Scharnebeck, in Ratzeburg und in Verden[22]). Die hochgotische Plastik pflegt im allgemeinen Medaillons und Rankenwerk nicht miteinander zu verbinden. Nur bei Darstellungen der Wurzel Jesse ist dies unumgängliches Gebot. Diese erscheint überall an den Kathedralen, in der Glasmalerei und in den Handschriften. Die Ornamentik der genannten Wangen in Verden und Scharnebeck ist zweifellos von einem solchen Stammbaum Christi abzuleiten, wie er in Ratzeburg dann selbst dargestellt wird. Die Erfurter Rankenmedaillons weichen insofern von diesen Typen ab, als sie nicht durchgehend symmetrisch aufgebaut sind und nicht nur Brustbilder einzelner (meist alttestamentlicher) Personen zeigen. Der runde Rahmen und die Typisierung der Figuren weisen auf Miniaturen des ersten Drittels des 14. Jahrh. Welche inhaltlichen Gesichtspunkte für den Meister bei Auswahl der Bilder maßgebend gewesen sind, ist heute nicht mehr eindeutig festzustellen. Der Mann, welcher die Füße am Feuer wärmt und den Weinkrug hinter sich stehen hat, versinnbildlicht im Kalender den kalten Februar. Der, welcher in Mantel und Kapuze die Reben beschneidet, stellt den März vor. Die beiden Personen mit dem Zahlbrett sind dagegen als Monatsbild nicht gebräuchlich. Die Szene wird von Overmann als Zahlung des Weinzinses gedeutet. Ein ikonographisches Vorbild hierfür ist nicht bekannt. Im Zusammenhang mit den Rundbildern müssen noch die Szenen zwischen den Ranken betrachtet werden: der Mann, der Trauben pflückt, der, welcher sie in der Kufe fortträgt, und der naschende Ziegenbock, alles Typen, die ursprünglich spätantike Ornamentik geschaffen hat.

Alle diese Szenen und Figuren können in Beziehung zum Weinbau gebracht werden. Es darf daher die Wange als Allegorie auf den Weinbau und damit als ein Sinnbild des Neuen Testamentes gedeutet werden. Es bleibt nur das eine verwunderlich, daß der Künstler eine für die Weinkultur so wesentliche Szene wie das Keltern (im Kalender das Sinnbild des Oktober) nicht dargestellt hat, sondern statt dessen die ungewöhnliche Zahlszene. (Die Stadt Erfurt betrieb zu jener Zeit viel Weinbau, so wäre es möglich, daß er auf einen damit zusammenhängenden lokalen Brauch Rücksicht genommen hat.) In ihrer originellen und genrehaften Komposition ist diese Allegorie auf den Weinbau geistiges Eigentum des Westwangenmeisters. Es ist nicht erstaunlich, daß er in diesem Zusammenhang auch Adam und Eva bringt. Bei ihrem Anblick soll der christliche Beschauer in sich gehen und

sich der Gnade des Christentums desto dankbarer bewußt werden. Die Typisierung der Erfurter Figuren ist die seit dem frühesten Mittelalter allgemein übliche.

Die nördliche Westwange ist offenbar der Musik geweiht. Im Hopfenlaub selbst ist kein symbolischer Sinn mehr verborgen. Zu oberst sitzt König David, der Sänger der Psalmen, und schlägt die Harfe. Dann folgen in den andern Rankenmedaillons die einzelnen Musikanten, teils himmlischer, teils irdischer Abstammung. Ihre Instrumente sind die von Spielleuten, wie sie sich im 13. und 14. Jahrh. im Gefolge eines hohen Herrn befinden mochten. In der Kathedralplastik tritt König David mit seiner Harfe allein auf, oder aber die Musik als solche wird als weibliche Figur mit Harfe und Glockenspiel allegorisiert. In den Psalterien des 13. Jahrh. dagegen wird David häufig in Begleitung seiner Spielleute dargestellt[23]). Ein solches Bild wird der Westwangenmeister vor Augen gehabt haben. Er geht auch hier seine eigenen Wege, indem er die feste Gruppe des Vorbildes in Einzelfiguren auflöst und in das System von Ranken- und Blattwerk einbezieht.

Man darf diese Wange wohl in losen typologischen Zusammenhang mit der gegenüberliegenden bringen. Dort als Grundgedanke der Weinbau als Sinnbild des Christentums — hier König David mit seinen Sängern als Symbol des alten Bundes. Auf beiden Wangen ist das Thema nicht konsequent durchgeführt worden. Dort werden Adam und Eva zu den Weinbaubildern hinzugenommen — hier spielt sich noch der Kampf zwischen Christentum und Judentum ab. Seine Form ist nicht die übliche. Im allgemeinen pflegte man beide Religionen als Frauengestalten, Ecclesia und Synagoge, wiederzugeben. Dem Erfurter Meister mag eine Turnierszene seiner Zeit vorgeschwebt haben, als er die Reiter schnitzte. Die Typisierung des Juden mit spitzem Hut, auf einem Schwein, entspricht der damaligen Auffassung. Der Christ führt den Fisch als Symbol seiner Religion im Schilde. Die Wiedergabe des Erdbodens als kuglige Schollenmasse geht auf gemalte Vorbilder zurück. Noch andere Dinge sprechen dafür, daß Miniaturen ihm Motive geliefert haben: die kleinen Tiere zwischen den Ranken, die in keiner direkten Beziehung zu den Hauptdarstellungen stehen. So finden sich der Jäger und der Hund mit den schmalen Lenden, der hinter einem Hasen herjagt, immer wieder in den Handschriften[24]). Auch der Vogel, der auf dem Hasen steht, oder der den Kopf durch eine Ranke steckt, die Pfauen, wie sie König David flankieren[25]) — alle sind sie beliebte Schmuckmotive der Buchrandleisten. Mit Geschick und Phantasie

setzt sie der Meister in seinen eigenen plastischen Stil um, sodaß ihnen nichts mehr von dem Leichten und Spitzigen anhaftet, was die Drôlerien der französischen Miniaturen kennzeichnet.

Überblickt man noch einmal die ikonographischen Gegebenheiten der Westwangen, so läßt sich ähnliches sagen wie von ihrem Stil. Die Vorbedingung liefert die französische Gotik des 13. und 14. Jahrh. Im allgemeinen macht sich eine gewisse Lockerung des festen gegebenen Inhaltes bemerkbar, eine Neigung, Dinge nur um ihres dekorativen Wertes willen mit anzubringen, wie sie vor allem in der französischen Buchmalerei des ersten Drittels des 14. Jahrh. zu Hause ist.

In ihrer Typik lassen sich die Westwangen den nord- und mitteldeutschen Gestühlen angliedern. Mit diesen ist das Schema der Rankengliederung gemeinsam, während die französische Miniaturmalerei die Anregung zu einzelnen Motiven und der Typisierung einzelner Figuren geboten hat. In der Gesamtkomposition bleibt die künstlerische Individualität des Westwangenmeisters gewahrt.

Der Ostwangenmeister.

Auch die Ostwangen sind nach ihrem Stil und ihrer Gliederung zusammenzufassen. Beide schmückt eine etwas überlebensgroße Figur, die zirka zwei Drittel der Wangenfläche füllt, während sich über das letzte Drittel vegetabilischer Schmuck breitet. Beide Schnitzereien sind in flachstem Relief gehalten. Auf der nördlichen Wange ist Judas, auf der südlichen Christophorus dargestellt.

Haltung und Ausdruck beider Figuren sind zunächst so wenig ähnlich, daß man versucht sein könnte, sie verschiedenen Meistern zuzuschreiben. Auf der einen Seite: Judas in knappem Gewande und verrenkter Körperhaltung als Zeichen von grotcskem Realismus — auf der andern: Christophorus als schöner jugendlicher Heiliger, reich gekleidet und in gezierter Stellung, der die Manier anhaftet.

Es wurde schon als Verbindendes das gleiche Dekorationsschema hervorgehoben. Auf beiden Wangen wird nicht plastische Wiedergabe der Gestalten erstrebt, keine räumlich-durchbrechende Illusion erweckt, wie es an sich trotz der geringen Reliefhöhe möglich wäre. Der feste undurchlässige Charakter einer Abschlußwange bleibt im großen und ganzen gewahrt. Das Holz wird nicht als modellierbares Material behandelt, sondern als Brett,

dem man die Muster einkerbt. So werden beide Figuren zu einer reichen linearen Zeichnung, der das Spiel von Licht- und Schattenkontrasten fernbleibt. Sie sind nicht körperhaft plastisch empfunden; die Körper wölben sich nicht heraus, sondern die Bewegungen vollziehen sich in der Fläche. (Nur so kann die Hüftverrenkung des Judas zustande kommen.) Die einzelnen Glieder werden in die Fläche geklappt. (Z. B. der Arm des Judas liegt so flach vor der Brust, als ob er ein Brett wäre. Nicht anders ist auch der Bausch am Mantel des Christophorus gegeben.) Bei den Falten und Haaren meint man die harte Führung des Messers noch zu spüren. Die Säume sind schönliniges Ornament, aber keineswegs stoffliches Gehänge.

Der organische Bau des menschlichen Körpers, bei dem die Proportionen festgelegt sind und es keine willkürlichen Verrenkungen geben kann, wird Judas und Christophorus nicht zugrunde gelegt. Die Aufmerksamkeit richtet sich allein auf den Rhythmus der konturierenden Kurven, die zweierlei erstreben: Bewegung ausdrücken und Ornament sein.

Beide Wangen durchströmt einheitliche Wellenbewegung, die durch das Thema des geschweiften Wangenumrisses angeregt wird. Auf der nördlichen Wange wird das Herauswölben, das Aktive der Welle betont, auf der Südseite das Zurückweichen und Nachgeben. Der Körper des Judas ist selbst zum Träger der Bewegung geworden, die Intensität wird durch Kontrapost erreicht. Auf der Christophoruswange dagegen ist der Baumstamm das richtunggebende Element, und die Figur schwingt der Kurve leicht nach.

Die Faltenzüge folgen nicht durchaus der großen Bewegung. Sie haben eigene ornamentale Bedeutung. Es geht kein einheitlicher Linienfluß durch das Gewand. Man merkt, wie der Künstler vom gegebenen Material aus arbeitet. Wie bei einem Kerbschnitzmuster wird ein Teil auf- oder neben den andern gesetzt; statt durchgehender Verbindung herrscht Isolierung der einzelnen Glieder und Faltenpartien. (Vgl. das Aufsitzen der Köpfe, das Vorschieben des Armes des Judas, die Verbindung von Ober- und Unterkörper, das Verschieben des horizontalen Bausches bei Christophorus, die Teilung in rechte und linke Gewandhälfte.) Bei Judas herrschen breite zügige Linien vor, die die Bewegung unterstützen (vgl. den Arm, die Schüsselfalte und den linken Außenkontur), oder sie durch ihre Gegensätzlichkeit noch besonders akzentuieren. (Vgl. die Achse des Kopfes und die Faltenpartie der Raffung.) Bei Christophorus dagegen verdunkelt die

Gewandmasse die innere Bewegung des Körpers. (Vgl. den horizontalen Bausch und die Säume, die hier zu schwer wirken, um der Bewegung folgen zu können.) Die einzelnen Faltenzüge sind kleinlich und unruhig empfunden und kommen auch als schönliniges Ornament nicht voll zur Geltung.

Christophorus ist eine repräsentative Figur. Dies kommt besonders durch die frontale Stellung, die reiche Gewandung und die steifen Gesten zum Ausdruck. Judas ist dagegen mehr dekorativ zu werten. Schon die Züge seines Gesichtes oder die Teufelsfratze ergeben ein Ornament für sich, das an die Typisierung einer griechischen Gorgo erinnert. Auch die Haare sind interessant in ihren unregelmäßigen Kräuselungen. — Bei Christophorus und dem Kinde beruht die Bildung des Gesichtes mehr auf Wiedergabe geschauter Formen, und die Haare liegen schematisch gewellt wie eine Perücke an. Christophorus wirkt im ganzen zierlicher und schlanker als Judas. Die Glieder sind dünn und zart gebildet. Judas hat breite und schwere Proportionen. Sein Kopf ist grob und vierschrötig, die Hände mit den eng aneinander gelegten Fingern wirken wie breite Klötze. Auch der Ast, den er umklammert, ist als dicker Stamm gegeben.

Schließlich ist auch die Füllung beider Wangen nicht gleichwertig, denn auf der südlichen Wange füllen Figur und Blattwerk fast die ganze Fläche und treten bis dicht an die Wangengrenze heran. (Vgl. besonders den rechten Arm des Christophorus.) Nicht zu ihrem Vorteil, denn auf der anderen Wange wird der Gegensatz von ornamentierter und glatter Fläche reizvoll herausgearbeitet, und der Kontur in seinem Schwunge kommt voll zur Geltung. —

Erwägt man noch einmal die Meisterfrage, so ergeben sich zunächst Unterschiede in der Auffassung der Bewegung und in der Bewertung der Figur als Träger dieser Bewegung. Es konnte hierin aber nur ein Gegensatz von nebensächlicher Bedeutung gesehen werden, denn wesentlich war: beide Wangen wurden in gleicher Weise zeichnerisch als Ornament mit durchgehender Bewegung empfunden. Die verschiedene Auffassung beider Figuren: Christophorus als ein Heiliger eindrucksvoll dargestellt, Judas dagegen nur in seiner ornamentalen Funktion wesentlich — kann gleichfalls in der Möglichkeit eines Künstlers liegen. Bei Christophorus war der Künstler an das Vorbild des großen Wandfreskos gebunden, während er die Gestalt des Judas frei aus der Phantasie schöpfen konnte. Hierauf könnte vielleicht der Unterschied in der Qualität beider Wangen zurückgeführt werden. Es ist denkbar, daß dem Künstler die Judaswange besonders gelungen

ist, während er bei Christophorus — durch das Vorbild gebunden — versagte. Die Behauptung, beide Wangen nur einem Meister zuzuschreiben, wird durch die Tatsache gestützt, daß die Schnitztechnik immer die gleiche bleibt. Auch die Einzelformen sind aufs engste miteinander verwandt. (Vgl. Haare und die undulierenden Faltenzüge auf beiden Wangen; und die Füße des Affen mit denen des Kindes.)

Die Flachheit des Reliefs hat der Ostwangenmeister noch mit anderen norddeutschen Gestühlen gemein. Es läßt sich hier eine Tradition aufweisen, die bis auf den Schmuck der frühen Ratzeburger Zwischenbacken (ca. 1150) zurückgeht, der in romanischer Kerbschnitztechnik seine Materialgerechtigkeit offenbart. Die Loccumer Wangen (1275) zeigen in ganz derselben flachen Behandlung ein fertig ausgebildetes, ebenfalls noch ganz romanisch wirkendes Rankenwerk. Dann scheiden sich die Wege. Die einen verwenden nun das naturhaft plastische Blattwerk der Gotik (wie Lübeck, Verden, Scharnebeck, Bücken u. a.), die anderen bleiben im schreinermäßig Flachen stecken. Charakteristisch hierfür sind die Wangen von Alsfeld, Ratzeburg und Doberan, die der Mitte oder zweiten Hälfte des 14. Jahrh. angehören. Der figürliche Schmuck dieser letzteren Gestühle zeigt altertümliche und grob handwerkliche Formen. Insofern nimmt der Erfurter Ostwangenmeister eine Sonderstellung ein, als er nicht ohne Geschick den diffizilen Stil der zeitgenössischen großen Kunst in eine ihm scheinbar geläufige und brettartige Manier überträgt.

Die äußere Form der Ostwangen war von brandenburgischen Stuhlwerken übernommen worden. Die Grundelemente ihres Stiles können ebenfalls in einem Werke brandenburgischer Plastik aufgezeigt werden. Es handelt sich um ein hölzernes Kreuzigungsrelief in der Sakristei des Domes zu Havelberg.

Ebenso wie bei Judas und Christophorus lassen sich die Achsen der Figuren in wellenförmige Kurven auflösen, die aufeinander abgestimmt sind und dem Relief rhythmisch ornamentalen Schwung verleihen. Das Relief ist sehr schwach gehalten. Die Figuren bleiben selbst auch ganz in der Fläche, so daß sie fast aufgemalt erscheinen. Die Schüsselfalten kleben am Körper, und die Säume rinnen zu beiden Seiten so träge herab, als ob sie von Teig wären. Das ist alles ganz ähnlich wie in Erfurt empfunden. Dort sind zwar die Konturen schärfer gegeben, die Figuren härter gegen den Grund abgesetzt, das ist jedoch auf Kosten des hartschnitzenden Ostwangenmeisters zu setzen. In der Art, wie die Figuren vor den glatten, undurchdringlichen Grund gestellt sind, in Einzel-

Abb. 8.

heiten, wie die gewundenen Locken das Haupt Christi umrahmen, wie die Gesichter kleine feine Züge tragen, die Figuren mehr aufwachsen als stehen, wie der Körper fast nur als rechteckige Fläche gewertet ist, äußert sich solche Übereinstimmung mit den Ostwangenreliefs, daß man engere stilistische Verwandtschaft nicht von der Hand weisen darf.

Das Havelberger Relief gehört schon der Mitte des Jahrhunderts an. Die Gewandgebung mit der härteren und flacheren Faltenführung, die reichere Saumbildung weisen auf die Zeit um 1350. In der gebrochenen Haltung der Figuren liegt eine solche Elegie und Hingebung, eine innere Ergriffenheit, wie man sie eben nur erst zu jener Zeit mitempfinden und darstellen konnte.

Die Anregung zu diesem Stil geht auch hier sicherlich von Frankreich aus. Doch im einzelnen zu präzisieren, welchen Anteil die französische Monumentalplastik daran genommen hat, ist leider nach den bisherigen Veröffentlichungen nicht zu beurteilen. Aber das letzthin von R. Koechlin fast vollständig publizierte Material der französischen Elfenbeine lehrt, daß hier vom zweiten Drittel des 14. Jahrh. ab ähnliche Strömungen walteten wie in Deutschland. Da Elfenbeinkleinkunst indes in weitestem Ausmaß von der Monumentalbildnerei abhängig zu sein pflegt, so sind Rückschlüsse auf diese erlaubt. Auch hier findet sich etwa vom zweiten Drittel des 14. Jahrh. ab die Neigung zu verrenkter Körperhaltung und übertriebener Gebärdensprache, so daß ein Gefühl eigener Körperlichkeit daneben nicht aufkommen kann (vgl. Koechlin Nr. 807, 814, 833, 836 u. a.). Die plastische Durchbildung der einzelnen Figur ist gering. Sie unterscheidet sich sehr wohl von einer Figur, die ca. um 1330 geschaffen wurde. Man nähert sich wieder einer mehr symmetrischen Gliederung, die die einseitig ornamentalen Bindungen, denen die Figur bisher unterworfen war, löst. Nur der Körper selbst ist noch leicht schwingende Kurve. Er wird noch nicht in seinen natürlichen Funktionen erfaßt. Die Faltengebung ist reicher, härter und spitziger geworden. Die weich gebauschten Schüsseln machen flach aufliegenden Stegen Platz. Die Oberfläche wird in ein steif lineares System einbezogen. Hier ist in der Kleinkunst die letzte Stufe jener Gotik erreicht, die in Chartres ihren Anfang nahm, in Reims und Paris ihren Höhepunkt erreichte. Sie ist Manier geworden. Dieser Stil liefert die Vorbedingungen, die zu einem Judas, zu einem Christophorus an den Erfurter Ostwangen geführt haben. Nur er konnte so die zeichnerische Linearität begünstigen, welche für diese charakteristisch ist. — Nur vage sind noch die

Spuren verfolgbar, die um die Mitte des Jahrhunderts von Frankreich nach Deutschland geführt haben. Der Stil des Ostwangenmeisters hat aber jedenfalls seinen Weg nicht über die schwäbischen und rheinischen Schulen, sondern über die Mark Brandenburg nach Erfurt genommen.

Die Legende vom Riesen Christophorus, der das Christusknäblein durch die Furt trägt, wurde im 12. Jahrh. ausgebildet[26]). Dementsprechend finden sich erst seit Beginn des 13. Jahrh. die ersten bildlichen Darstellungen des Heiligen mit dem Kind auf dem Arm. Mit seiner Person verband sich der Wunderglaube, wer ein Christophorusbild ansehe, bliebe an diesem Tage vor „gähem Tod" bewahrt, d. h. vor einem Tod, ohne vorher die Sterbesakramente empfangen zu haben. So wird Christophorus häufig in Gebetbüchern dargestellt, oder er erscheint unter den Statuen, die die Kathedralen schmücken. Sehr beliebt war es auch, den Heiligen in riesenhaftem Ausmaße an die Kirchenwand zu malen.

Ein Typ, wie ihn das Fresko zu Wienhausen oder das zu Maulbronn[27]) zeigt (beide erstes Drittel des 14. Jahrh.), mag dem Erfurter Meister als Vorbild gedient haben. Aus dem feierlich statuarisch stehenden Manne des 13. Jahrh. ist im 14. Jahrh. der flächig bewegte Typ des jugendlichen Heiligen geworden, dem mehr dekorative Bedeutung zukommt. Im übrigen sind aus dem 14. Jahrh. im ganzen doch zu wenig Christophorusbilder erhalten, als daß man eindeutig etwa einen französisch-rheinischen Typ gegen einen norddeutschen abgrenzen könnte.

Mit dem Maulbronner Christophorus teilt der Erfurter die Bartlosigkeit und den Stab, der zum reich belaubten Baume geworden ist, dessen Schwingung die Gliederung des ganzen Bildes bestimmt.

Noch näher steht er dem Wienhausener Fresko. Der Heilige ist hier ebenfalls in ein kurzes Gewand gekleidet. Der Mantel wird quer über den Leib gezogen und gibt Anlaß zu reicher Faltengebung. Die Füße sind im Gegensinne zur Blickrichtung streng seitwärts gestellt und scheinen im Wasser zu schreiten, das auch hier wie in Erfurt mit allerhand kleinen Meerungeheuern bevölkert ist. Ähnlich wie in Erfurt sitzt auch in Wienhausen der Christusknabe in seinem langen Röckchen mit untergeschlagenen Beinen hier auf dem Arm, dort auf der Schulter des Heiligen, der ihn mit seinen dünnen drahtartigen Fingern festhält. Die Wienhausener Darstellung ist im ganzen weicher und stofflicher gehalten als die Erfurter Ostwangen und würde eher der etwas früheren Stilstufe

der Westwangen entsprechen. Immerhin mag der Ostwangenmeister gerade durch ein gemaltes Vorbild aus jener Zeit in der flächigen Behandlung seiner Figuren noch bestärkt worden sein.

Daß er gerade Christophorus darstellt, ist nach den obengemachten Ausführungen nicht zu verwundern. Wahrscheinlich ist dies noch auf besonderen Wunsch des Domkapitels zurückzuführen, welches das wundertätige Bild beim täglichen Gottesdienst nicht missen wollte.

Ungewöhnlich ist dagegen die Darstellung des Judas. Christophorus wird sonst immer allein ohne Partner gegeben. Hier forderte jedoch das Bestehen einer zweiten entsprechenden Wange auch entsprechende Darstellung. Wurde schon auf den Westwangen Christentum und Judentum in symbolischer Ausdeutung gegenübergestellt, so besann man sich hier auf den symbolischen Gehalt der Figur des Christophorus, der Christus trägt und damit zu einer Stütze des Christentums überhaupt wird. Ihm stellte man den Juden gegenüber, der Christus verraten und zu Falle gebracht hatte: Judas[28]).

In der mittelalterlichen Kunst bestrebte man sich, Judas möglichst abschreckend und häßlich darzustellen; sein Tod wurde als Hinrichtung durch den Teufel betrachtet[29]). Die beiden biblischen Berichte Matth. 27, 5; Ap. 1, 18 werden zu einer einzigen Szene zusammengefaßt: Judas hängt an einem Baum mit dem Strick um den Hals. Aus dem geborstenen Leib quellen die Eingeweide heraus. In den Zweigen des Baumes vergnügen sich Teufel, seine Seele in Empfang zu nehmen. So ist Judas im Tympanon des Freiburger Münsters (ca. 1260—80) dargestellt[30]), so kehrt er immer wieder auf den Elfenbeindiptychen. Fast immer wird er im Zusammenhang mit den Passionsszenen gegeben; allein tritt er sonst nicht auf.

Diese übliche Typisierung war dem Meister der Erfurter Ostwangen entweder unbekannt, oder sie mochte ihm in ihrer übertriebenen Drastik für eine überlebensgroße Wangendekoration nicht passend erscheinen. Er gibt Judas, wie er mit beiden Händen einen Ast umklammert; er berührt mit den Füßen den Boden und hängt nicht eigentlich, auch ein Strick ist nicht weiter angegeben. Der kleine Affe und die Teufelsfratze dienen aber zur eindeutigen Klärung der Situation. Die Gesichter sind nach dem üblichen Schema des 14. Jahrh. grotesk verzogen.

Vielleicht hat dem Meister eine alte Miniatur Anregungen zu seinem Judasbild gegeben[31]). Ein direktes Vorbild für den Judas der Erfurter Ostwangen ist nicht bekannt.

Die übrigen Werkstattarbeiten.

Das Interessante und Wesentliche des Erfurter Chorgestühles wird auf seinen großen Eingangswangen gesagt. Der übrige reiche plastische Schmuck dient allein dekorativen Zwecken. Die einzelnen Zierformen wiederholen sich und wirken mehr im Rhythmus ihrer Gesamtheit als einzeln betrachtet. Kein Teil hat Eigenbedeutsamkeit. Alles ist zum flächenschmückenden Ornamente verbunden. Diese Plastik ist keinem einheitlichen Programm mit biblischem oder legendenhaftem Inhalte mehr unterworfen. Die Künstler sind allein darauf bedacht zu schmücken. Sie wollen die toten Nutzformen eines Stuhlwerkes durch reiche Schnitzereien zu neuem Leben erwecken. So lassen sie auf den Dorsalen eine bunte Schar von Engeln und Musikanten erstehen und zieren die Trennungswände mit heiligen Frauenfiguren. Es sollte der Andächtige, der im Gestühle Platz nahm, schon einen Vorgeschmack von paradiesischen Gefilden bekommen. Allein die Köpfe und Figuren an den unteren Zwischenbacken lassen aufs Jenseits gerichtete Gedanken nicht hoch kommen. Sie grinsen den Beschauer an und treiben allerhand tollen Unfug. Sie zeugen von einem doch recht irdischen und derben Humor einer lustigen Gesellenschar. Unwillkürlich wird man dabei an die Drôlerien und Grotesken in der zeitgenössischen Buchmalerei erinnert, von denen auch keine Brücke führt zu dem ernsten geistlichen Text, den sie umspielen.

Die beiden Meister der großen Wangen haben sich nicht weiter an der Einzelausgestaltung der Gestühlsplastik beteiligt. Andere Hände, dii minorum gentium, sind mit der Ausführung betraut worden. Alles ist nur Kleinarbeit von mehr oder minder handwerklichem Charakter. Kein Stück erhebt sich zu individueller künstlerischer Bedeutung, keines erreicht an Güte die großen West- oder Ostwangen. Immerhin ist die Durchschnittsqualität verhältnismäßig hoch und spricht für gute Schulung und große Leistungsfähigkeit der Werkstatt, so daß zu bedauern bleibt, daß nicht mehr von ihr erhalten ist. Alles geht auf einheitlichen Entwurf zurück, und trotz der vielen verschiedenen Gesellenhände zeigen die einzelnen Stücke vielfach die gleichen stilistischen Merkmale. Allen gemeinsam ist die Beziehung zu einem großen Kreise zeitgenössischer Bauplastik: die Verwandtschaft mit den Skulpturen des Erfurter Triangelportales. Man vergleiche z. B. die hl. Katharina an der westlichen kleinen Eingangswange XII mit der mittelsten klugen Jungfrau am West-

Abb. 9.

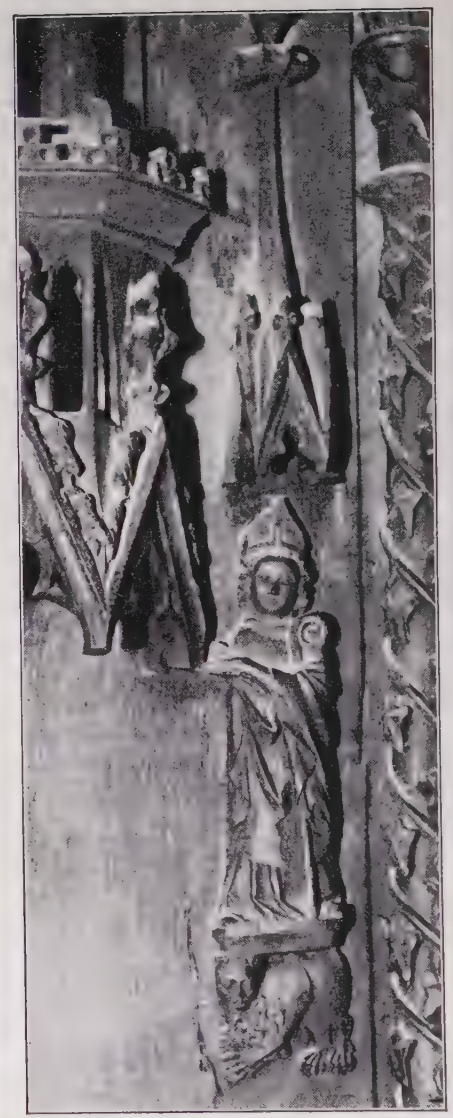


Abb. 10.

portal[32]). In derselben schlanken Gerecktheit steht die Jungfrau in ihrer Nische. Ähnlich ist der einheitlich diagonale Fluß der Mantelfalten, die stabartig aufsteigen. Bevor sie den Boden erreichen, werden sie zweimal geknickt und bilden eine Umrahmung für die hervorschauenden Fußspitzen, wie sie in vereinfachter Form die beiden Heiligen an den kleinen Eingangswangen zeigen.

Verwandt sind ferner die Köpfe: die etwas breite Gesichtsform, die unter schweren Lidern hervorquellenden Augen, die kleine Nase und vor allem der etwas scharfe, schmale, lächelnde Mund über dem gespitzten Kinn. Die Gesichter der Chorstuhlfiguren sind glatter, leerer und z. T. auch vergröbert gegeben, wie es sich durch das nur handwerkliche Können der Meister erklären läßt. Die ganze Auffassung ihrer Gestalt, das Schema der Falten erscheint wesentlich vereinfacht gegenüber den Triangeljungfrauen, die aber wohl mit als anregendes Vorbild gelten dürfen.

Für Figuren wie sie z. B. Sitz 25 zeigt, lassen sich weitere Parallelen aus dem Kreise der Triangelskulpturen anführen: die Heiligen Adolar und Eoban, die zu Seiten des hl. Bonifatius auf der Südseite des Triangels ihren Platz haben[33]). Sie sind weniger schlank als die Jungfrauen und entbehren nicht irdischer Schwere. Das Bestreben, Blockform zu erhalten, ist unverkennbar, wenn man auch nicht so ängstlich am geradlinigen Umriß festhält wie bei den Dorsalfiguren.

Das Gewand führt eigenes plastisches Leben, ohne die Körperformen irgendwie zu klären. Das Schema der Kaselgliederung (wie zwei tiefe dreieckige Schüsseln vor dem Leib liegen) wird von dem Schnitzer übernommen. Aber bei den Heiligen sind die Falten den Bewegungen der Figuren angemessen und haben innere Berechtigung. Sie werden nicht willkürlich einer sonst glatten Kasel aufgelegt, sondern das ganze Gewand ist reich in sich bewegt: die großen Schüsselfalten geben den Ton an, aber dazwischen schwingen noch viele kleine Fältchen mit. — Die Gesichter der Heiligen sind flacher und weniger plastisch durchgeformt als die der Jungfrauen (auch das Auge ist flacher gegeben), und somit kommen sie den Dorsalfiguren noch näher[34]).

Das Verhältnis ist also ähnlich wie zwischen der hl. Katharina und der klugen Jungfrau. Die Steinplastik zeigt die reichere und bewegtere Form, die vom Schnitzer vereinfacht und schematisiert in Holz übertragen wird.

Zusammenfassung der Ergebnisse; Datierung.

Um das Chorgestühl im Erfurter Dom ganz zu verstehen und zu würdigen, mußten zunächst die einzelnen Meister, die daran

gearbeitet, geschieden und ihr persönlicher Stil analysiert werden. Es bleibt nun noch zu untersuchen, wie die einzelnen Hände ineinander greifen, welche die Richtung gebenden, welche nur Mitläufer gewesen sind, oder ob alle gleichmäßig an einheitlichen Entwurf gebunden waren.

Die großen Westwangen an exponiertester Stelle erforderten auch den geschicktesten Meister. Die äußere Wangenform konnte als mitteldeutsch bezeichnet werden, da niederdeutsche Brettform und rheinische C-Form eine Verbindung eingingen, die schon an einem früheren Erfurter Gestühl vorbereitet war. Die Dekoration der Rankenmedaillons wurde von norddeutschen Gestühlen übernommen. In Stil und Ikonographie machten sich unmittelbar rheinisch-französische Einflüsse geltend. Ob der Westwangenmeister selbst ein Erfurter gewesen ist, läßt sich mit Sicherheit nicht entscheiden.

Erfurtische Kunst trägt im 14. Jahrh. kein einheitliches Gepräge. Durch ihre zentrale Lage an der Kreuzung wichtiger Straßen, die Deutschland von Süden nach Norden und von Westen nach Osten durchquerten, stand die Stadt Erfurt auch allen wesentlichen künstlerischen Einströmungen offen, so daß sich zu gleicher Zeit verschiedene Stilrichtungen geltend machen konnten. Die Werkstatt der Triangelplastik wurzelte noch ganz in alter thüringisch-sächsischer Tradition. Sie blickte nach Reims, nach Naumburg und Magdeburg und schritt abseits von der großen Straße. Andererseits zeigt eine Madonna, wie die der Severikirche, daß man zu gleicher Zeit auch das Neueste vom Westen importierte[35]).

Auf der Wanderschaft oder durch Musterbücher mag der Westwangenmeister mit rheinischer Plastik und norddeutschen Gestühlen vertraut geworden sein. Französische Elfenbeine und Miniaturen kann er durch seine geistlichen Auftraggeber in die Hand bekommen haben, denn mit diesen Dingen war damals ganz Deutschland aufs reichlichste versorgt. Der Stil, den er von diesen übernimmt, war in Paris bis ca. 1330 herrschend. Am Rhein (vgl. das Kölner Gestühl) findet er sich um 1340. So darf man noch gut einige Jahre rechnen, bis er im inneren Deutschland aufgenommen wird. Es werden somit die Westwangen im Anfang der 50er Jahre des 14. Jahrh. entstanden sein.

Der Ostwangenmeister kommt von Norddeutschland. Sowohl in der Wangenform wie im Stil konnten Beziehungen zur Mark Brandenburg festgestellt werden. Zugleich war auch ein Einfluß des Westwangenmeisters spürbar. Da er eine an sich etwas

spätere Stilstufe als dieser vertritt, so wird er als dessen Schüler oder Nachfolger am Gestühl gearbeitet haben. In Frankreich wird der neue Stil nach 1330 ausgebildet. Das Havelberger Kreuzigungsrelief ist in die Mitte des Jahrhunderts zu setzen. Die Erfurter Ostwangen würden also wenig später als die Westwangen, etwa in der zweiten Hälfte der 50er Jahre geschnitzt worden sein.

Die übrige Gestühlsplastik konnte als einer Werkstatt zugehörig erkannt werden. Direkte Einflüsse ließen sich weder vom West- noch vom Ostwangenmeister her nachweisen. Dagegen konnte zweifellos Erfurter Provenienz festgestellt werden. In den architektonischen und figürlichen Formen bestand engster Zusammenhang mit der Bauhütte des Domes, insbesondere mit der Triangelwerkstatt. Der Triangelbau mit seinem Statuenschmuck stammt aus den 30er Jahren des 14. Jahrh. Auch hier können gut ein bis zwei Jahrzehnte vergangen sein, bis seine Formen vom Kunsthandwerk aufgenommen wurden.

Die beiden Hauptmeister gehen in Komposition und Stil von der Chorstuhlwerkstatt gesonderte Wege. Ist die Ornamentik auf den großen Wangen durchgehend pflanzlich gewachsen, so zeigen die Dorsale und kleinen Eingangswangen eine Aneinanderreihung der einzelnen Schmuckmotive. Die Ikonographie der großen Wangen konnte unter einheitlich typologischem Gesichtspunkt betrachtet werden. Die übrige Gestühlsplastik war rein dekorativ zu werten, wobei nur einzelne Konzessionen an vorgeschriebene Typik in Betracht zu ziehen waren (z. B. die hl. Katharina und Christus in der Mandorla). Mit dem Entwurf des übrigen Gestühls haben also West- und Ostwangenmeister nichts zu schaffen. Dieser ist vielmehr aus der Werkstatt hervorgegangen.

Einheitlichkeit im Gesamteindruck wird durch das Verbindende des annähernd gleichen Zeitstiles erreicht. Überall das Auflockern und Leichtmachen der Formen, die wie ein Streumuster die gegebene Fläche füllen; Stilelemente, welche allen Händen, die am Gestühl geschnitzt haben, gleichmäßig zu eigen sind, die eben im Wesen jener späten Gotik des beginnenden und mittleren 14. Jahrh. begründet liegen.

Die stilistischen Gegebenheiten weisen alle auf die Zeit um 1350. Dies läßt sich auch durch baugeschichtliche Daten belegen.

Erfurt war eine der größten und bedeutendsten deutschen Städte des Mittelalters. Vom 13. Jahrh. ab blühten Handel und Verkehr so mächtig auf, daß es sich kaum noch von einer der großen

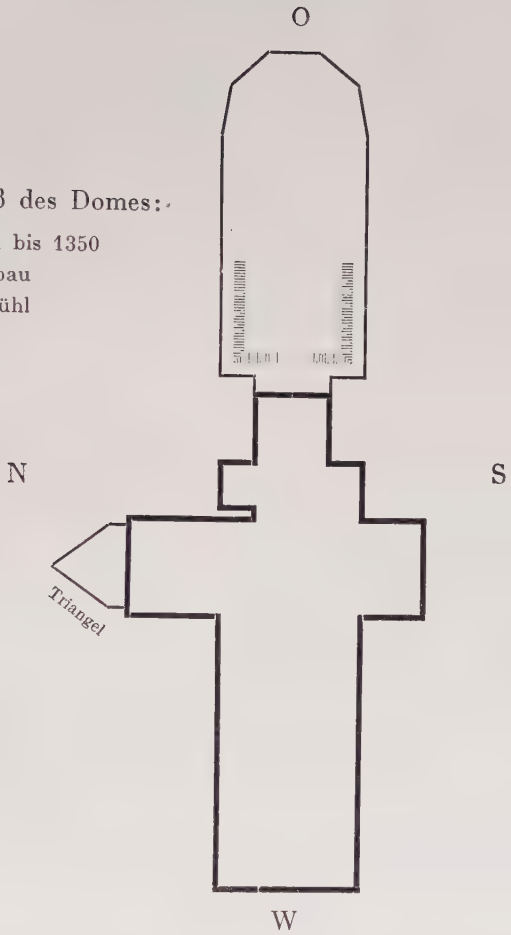
freien Reichsstädte unterschied. Binnen einem Jahrhundert entstanden fast alle die Kirchen, die noch heute das Stadtbild charakterisieren, insbesondere die großen Bauten der Bettelorden, die bei dem aufstrebenden Bürgertum tatkräftige Unterstützung fanden. Als Gegengewicht hierzu unternahm der Erzbischof von Mainz zu gleicher Zeit den Neubau des Domes, der Stiftskirche von St. Marien, um die landesherrliche Gewalt über die reiche Stadt nicht völlig in Vergessenheit geraten zu lassen[36]).

An den alten romanischen Dom ließ er einen mächtigen gotischen Chor anbauen, der an Länge und Breite fast der übrigen Kirche gleichkam. Bei diesem imposanten Neubau mußte man auch für eine neue passende Innenausstattung Sorge tragen. Dann erst konnte die Macht des Erzbischofs mit dem ganzen Prunk eines spätmittelalterlichen Gottesdienstes voll zur Entfaltung kommen und ihren Eindruck auf den Beschauer nicht verfehlen. So bestellte man wohl damals das prächtige Chorgestühl, das der zahlreichen Geistlichkeit des Domkapitels die Folie des Glanzes verleihen sollte.

Da sich das Gestühl, das noch heute an alter Stelle steht, in seinem Grundriß ganz an den des gotischen Chores anschließt, kann es also erst entstanden sein, nachdem die Maße für diesen festlagen. Die Grundsteinlegung des Chores erfolgte 1349, die Weihe 1370. Man darf annehmen, daß nach der Grundsteinlegung das Gestühl gleich in Auftrag gegeben wurde. Die Anfertigung wird sich dann einige Jahre hingezogen haben, freilich kaum länger als bis 1360, da dann der Meister des Severisarkophages auf dem Plan erscheint und die gesamte Erfurter Plastik für die nächsten Jahre unter seinen Einfluß zu bringen weiß[37]).

Grundriß des Domes:

- Dom bis 1350
- Neubau
- Gestühl



Anmerkungen.

[1]) Heribert Reiners, Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg 1909. St. z. dt. Kg. H. 113.

[2]) Abb. bei V. Curt Habicht, Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. Straßburg 1909. St. z. dt. Kg. H. 181. Tf. I, 1.

[3]) Abb. Reiners Tf. III und IV.

[4]) Abb. Habicht Tf. I, 2.

[5]) Abb. Inv. S. 117.

[6]) Vgl. Habicht S. 38 ff.

[7]) Z. B. Alsfeld, Fritzlar, Hofgeismar, Friedberg und Gelnhausen.

[8]) Urkundl. Belege über die Anfertigung des Gestühles fehlen. Das Gestühl ist 1806 von den Franzosen schwer beschädigt, Mitte des 19. Jahrh. wieder hergestellt und um 1900 durchgreifend erneuert worden. Für die Beschreibung des Gestühles vgl. Alfred Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Erfurt 1912. S. 332 ff.

[9]) Vgl. die Beschreibungen bei Overmann S. 331.

[10]) Fritzlar, Abb. in Statz und Ungewitter, Gotisches Musterbuch, Leipzig 1856. Tf. 82. Hofgeismar, Abb. in dems. Tf. 83.

[11]) Abb. Habicht. Tf. IV.

[12]) Brandenburg, Abb. Inv. S. 283. Neuruppin, Abb. Inv. S. 310.

[13]) Abb. Inv. S. 287.

[14]) Abb. Habicht, Tf. XVI, 37.

[15]) Vgl. hierzu die gegenteilige Ansicht von Habicht, der diese Erscheinung auf Niedersachsen beschränken möchte. (S. 39 f.)

[16]) Abb. Reiners, Tf. V und VII.

[17]) Abb. Habicht, Tf. X, vgl. auch S. 84 ff.

[18]) Abb. Reiners, Tf. XVI—XXVIII.

[19]) Insbesondere mit den Figuren der Mensa des Hochaltars, vgl. Reiners S. 82.

[20]) Raymond Koechlin, Les Ivoires Gothiques Français, Paris 1924, vgl. Abb. Nr. 1053, 1049 und 1266.

[21]) Abb. in Deutschlands Städtebau: Kolberg. Herausgeg. vom Magistrat Kolberg. Berlin 1921. S. 15.

[22]) Abb. Scharnebeck, Habicht, Tf. XI. Abb. Ratzeburg, Habicht, Tf. XV. Abb. Verden, Habicht, Tf. X.

[23]) Abb. Arthur Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule d. 13. Jahrh. Straßburg 1897. St. z. dt. Kg. H. 9. Tf. XXVI, Abb. 57.

[24]) Z. B. A. Kuhn, Die Illustrationen des Rosenromanes. Jb. d. Khist. Slgn. d. Ah. Kaiserhauses. Wien 1913. Fig. 22 und 24. S. Cockerell, The Gorleston Psalter. London 1907. F. 128b, F. 65.

[25]) H. Martin, La Miniature Française. Paris 1923. Tf. 37.

[26]) Vgl. hierüber sowie zum ff. Konrad Richter, Der deutsche St. Christoph. Acta Germanica V. Berlin 1896. Ernst Stahl, Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15.—16. Jahrh. München 1920.

[27]) Abb. Wienhausen Stahl, Tf. IV. Abb. Maulbronn, Ed. Paulus, die Zisterzienserabtei Maulbronn. Stuttgart 1882, Fig. 180.

[28]) Vgl. hierüber und ff. Wilhelm Porte, Judas Ischarioth in der bildenden Kunst. Diss. phil. Jena 1883.

[29]) Auch in den geistlichen Schauspielen tritt Judas immer in Verbindung mit dem Teufel auf.

[30]) Abb. Kurt Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Straßburg 1899. St. z. dt. Kg. H. 16, Tf. II.

[31]) Vgl. Porte S. 91.

[32]) Vgl. Overmann, Abb. 41.

[33]) Vgl. Overmann, Abb. 43.

[34]) Für die Abhängigkeit der Dorsalbischöfe von denen des Triangels spricht auch die Tatsache, daß bei beiden die Handschuhe mit einem Kleeblatt verziert sind.

[35]) Vgl. Overmann, Abb. 54. Vgl. auch Herbert Kunze, Die Erfurter Plastik in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. Diss. phil. Halle 1922.

[36]) Vgl. B. Hanftmann, Zur Baugeschichte der Stiftskirche B. M. V. (Dom) und der Severistiftskirche in Erfurt. Erfurt 1913. S. 30 f.

[37]) Das Gestühl wurde bisher anders datiert: von Tettau im Inventar auf 1446. Dasselbe Datum gibt Dehio im Handbuch der Kunstdenkmäler. Overmann legt die Entstehungszeit des Gestühles auf 1400 bis 1410.

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb. 1 Nördliche Westwange und kleine Eingangswange XIII ..... B
„ 2 Südliche Westwange und kleine Eingangswange XII ..... B
„ 3 Südliche Ostwange ..... B
„ 4 Nördliche Ostwange ..... B
„ 5 Chorgestühl der Barfüßerkirche in Erfurt ..... M
„ 6 Chorgestühl der Predigerkirche in Erfurt ..... M
„ 7 Detail nördliche Westwange ..... B
„ 8 Kreuzigungsrelief im Dom zu Havelberg ..... M
„ 9 Erfurt, Bischof am Triangel ..... B
„ 10 Erfurt, Dorsal 25 ..... M

B = Aufnahmen von Ed. Bissinger in Erfurt.
M = Aufnahmen des kunsthistorischen Seminars Marburg.

Lebenslauf.

Lilli Loening, geboren am 22. September 1898 zu Jena. — Vater Richard Loening, o. ö. Professor der Rechte an der Universität Jena, Mutter Margarete Loening, geborene Heinze. — Ostern 1919 Reifeprüfung an der städtischen Studienanstalt Jena. — Von S. S. 1919 bis S. S. 1924 Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte an den Universitäten: Jena, München und Marburg. — Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren: Cartellieri, Hamann, Häpke, Hauttmann, Hellmann, Jacobsthal, Koch, Rose, Schneider, Weber, Wölfflin und Wolters.

Die Anregung zur vorliegenden Arbeit gab Herr Professor Hamann, der auch sonst der Verfasserin mit manchen wertvollen Ratschlägen hilfreich zur Seite stand, wofür sie ihm an dieser Stelle ihren verbindlichsten Dank ausspricht.

Druck A. Stenger, Erfurt.